

## Człowiek bez Boga. *Poczucie kresu* Juliana Barnesa i poszukiwanie znaczenia

Człowiek jest jeno istotą pełną błędu wrodzonego i niepodobnego do zmazania bez łaski. Nic nie wskazuje mu prawdy.

(Pascal 1989: 74)

Uhonorowanie Nagrodą Bookera powieści *Poczucie kresu* (*The Sense of an Ending* 2011, wyd. pol. 2012) stało się długo oczekiwanym i ostatecznym potwierdzeniem rangi twórczości Juliana Barnesa. Do tej najważniejszej brytyjskiej nagrody literackiej nominowane były wcześniej – bez sukcesu – aż trzy powieści pisarza<sup>1</sup>, co stanowiło kolejny przyczynek do popularnych w brytyjskich kręgach literackich spiskowych teorii kwestionujących sprawiedliwość procesu selekcji laureata. Sfrustrowany latami wyczekiwania autor przyjął nagrodę tyleż z radością, ile z ulgą, konstatując z typowym dla siebie ironicznym dystansem, że po poznaniu wszystkich „tajników życia bez Nagrody Bookera”, będzie mógł się teraz zaznajomić z „tajnikami życia z [nagrodą]” (zob. Brown 2011)<sup>2</sup>. Przyznanie Barnesowi prestiżowego wyróżnienia okazało się jednak tak samo kontrowersyjne jak pominięcie jego innych książek w poprzednich edycjach konkursu. Tym razem wielu przedstawicieli brytyjskiego świata literackiego było zbulwersowanych ogłoszeniem przez przewodniczącą jury, Stellę Rimington,

■

<sup>1</sup> Do Nagrody Bookera nominowane były *Papuga Flauberta* (*Flaubert's Parrot* 1984, wyd. pol. 1992), *Anglia, Anglia*, (*England, England* 1998, wyd. pol. 2003) oraz *Arthur & George* (*Arthur and George* 2005, wyd. pol. 2007). W rankingu wielkich przegranych Nagrody Bookera wygrywa jednak (sic!) Beryl Bainbridge, która z nagrodą rozminęła się aż pięciokrotnie, wskutek czego przyłgnął do niej przydomek „bookerowskiej druhny” (Barnett 2011).

<sup>2</sup> O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytowanych tekstów anglojęzycznych pochodzą od autorki.

że najważniejszym kryterium konkursu była „przyjazność dla czytelnika” (*readability*) nominowanych utworów (zob. Drąg 2014: 91)<sup>3</sup>. Co równie istotne, powieść Barnesa została opublikowana tuż po ukazaniu się jednego z najbardziej dyskutowanych dzieł krytycznoliterackich ostatniej dekad – *What Ever Happened to Modernism?* (2010) autorstwa Gabriela Josipoviciego, w którym twórczość Juliana Barnesa przedstawiana jest jako pisarstwo zakorzenione w redukcyjnym realizmie, któremu teoretyk literatury przeciwstawia ideał literatury nowoczesności, reprezentowany przez twórców takich jak Samuel Beckett i Virginia Woolf. Jak można mniemać, krytyczne uwagi Josipoviciego pod adresem Barnesa w połączeniu z kontrowersyjnym stwierdzeniem Rimington mogły wpłynąć na stosunkowo ambiwalentne przyjęcie powieści przez niektórych recenzentów i krytyków (Drąg 2014). Geoff Dyer (2011) określił *Poczucie kresu* jako powieść „przeciętną”, a Leo Robson (2011) oskarżył ją o mało subtelny „eseizm” polegający na zbyt bezpośrednim odnoszeniu się tekstu do kluczowych dla niego zagadnień. Większość recenzji i opracowań podkreślała jednak intelektualną głębię książki, wskazując przede wszystkim na ledwie uchwytną sieć tematycznych powiązań łączącą ją z innymi utworami Barnesa. Mimo swojej niewielkiej objętości i stosunkowo ubogiej fabuły *Poczucie kresu* zostało nazwane przez Justine’a Cartwrighta (2011) recenzującego powieść dla „Guardiana” utworem o „uniwersalnym znaczeniu”. Także polska badaczka Roma Sendyka nazwała powieść uniwersalnym traktatem „o człowieku wystawionym na to, co ostateczne”, zbudowanym „mistrzowsko niepozornymi ruchami” (Sendyka 2015: 27), a według Liesl Schillinger (2011) *Poczucie kresu* objawia „krystaliczne prawdy”, nad których wyrażeniem Barnes pracował całe życie, doprowadzając je w nagrodzonej powieści do „wysokiego połysku”. Recenzja Schillinger, napisana już po przyznaniu Barnesowi Nagrody Bookera, wskazuje na to, że znakomita większość znawców literatury przyjęła nadanie autorowi tytułu laureata jako w pełni uzasadnione potwierdzenie znaczenia dotychczasowego dorobku pisarza.

Po uhonorowaniu książki Nagrodą Bookera wzrosło zainteresowanie sylwetką Barnesa, co w ironiczny sposób kontrastuje z jego tezą, że „tylko słowa powinny się liczyć” (zob. Childs 2011: 1)<sup>4</sup>. Dziennikarze rozmawiający z Barnesem nieraz zwracali uwagę na dystans autora do samego

■

<sup>3</sup> Sam Barnes zaprotestował przeciwko stawianiu znaku równości między łatwością w odbiorze a spływaniem literatury, twierdząc, że wielka literatura „jest przyjazna dla czytelnika” (zob. Brown 2011).

<sup>4</sup> W *Papudze Flauberta* narrator pyta retorycznie: „Dlaczego dzieło prowokuje nas do polowania na autora? Dlaczego nie możemy zostawić go w spokoju? Dlaczego nie wystarczy książki?” (Barnes 1992: 9).

siebie oraz na jego „normalność” czy wręcz konwencjonalność<sup>5</sup>. Istotnie, biografia Juliana Barnesa – jak się wydaje – potwierdza tezę samego pisarza, że geniusz niekoniecznie wynika z biografii pełnej „neurozy, choroby lub gwałtownej ekscentryczności” (zob. Hazleton 1999).

Pisarz urodził się w roku 1946 w Leicester położonym w północnej części angielskich Midlands. Oboje rodzice byli nauczycielami języka francuskiego<sup>6</sup>. Rodzina Barnesów mieszkała przez kilka lat w Acton, ale na stałe osiedliła się w Londynie, gdzie młody Julian uczęszczał do prestiżowej prywatnej szkoły. W 1964 roku Barnes rozpoczął studia na wydziale neofilologicznym uniwersytetu oksfordzkiego, cztery lata później otrzymując dyplom z wyróżnieniem. Po ukończeniu studiów Barnes przez trzy lata współredagował *Oxford English Dictionary*, a następnie związany był między innymi z takimi pismami, jak „New Statesman”, „New Review”, „The Sunday Times” czy „The Observer”, pełniąc rozmaite funkcje redakcyjne oraz publikując – głównie recenzje literackie i telewizyjne. Początek twórczości literackiej Barnesa datuje się na 1980 rok, kiedy to ukazały się aż dwie powieści pisarza: *Metroland* i *Duffy* (tę ostatnią opublikował pod pseudonimem Dan Kavanagh). Rosnąca popularność jego twórczości, a w szczególności sukces odniesiony przez *Papugę Flauberta*, umożliwiły pisarzowi skoncentrowanie się na pełnoetatowej działalności literackiej już od połowy lat 80. ubiegłego wieku.

Bogata twórczość Barnesa niewątpliwie wymyka się próbom łatwej klasyfikacji. Oscyluje ona między literackim realizmem a formalnym eksperymentem, między celebracją formy a stałym podkreśleniem jej nieadekwatności, między prywatną a publiczną sferą doświadczenia ludzkiego, wreszcie między ironią a moralizującą powagą. Centralną rolę w utworach pisarza odgrywają bez wątpienia zagadnienia egzystencjalne, przede wszystkim zagadnienia epistemologiczne, takie jak problem samopoznania oraz poszukiwanie prawdy o historii indywidualnej i zbiorowej. Kluczowym słowem staje się tutaj „fabulacja”, organizująca wspomnienia, narrację historiograficzną i oczywiście literacką. Przez „fabulację”, pokrewną medycznemu określeniu „konfabulacja”, Barnes rozumie „przekonanie siebie o zgodności między rzeczami, które są zasadniczo prawdziwe,

<sup>5</sup> Jednemu z dziennikarzy proszących o wywiad Julian Barnes zaproponował, ku zdumieniu tego ostatniego, wspólne obejrzenie w telewizji meczu golfa (Hazleton 1999).

<sup>6</sup> Barnes jest entuzjastycznym frankofilem i uznanym znawcą kultury francuskiej, a jego twórczość cieszy się we Francji bezprecedensową wprost popularnością. Utwory pisarza zostały w ojczyźnie Flauberta uhonorowane licznymi nagrodami, takimi jak Prix Médicis czy Prix Fémina Etranger. Barnes otrzymał także tytuł komandora niezwykle prestiżowego Orderu Sztuki i Literatury (Ordre des Arts et des Lettres).

i rzeczami, które są całkowicie wyimaginowane” (zob. Childs 2011: 6). W powieściach autora stale zadawane są pytania o to, co jest rzeczywiste, a co nie, podważana jest też jednoznaczność relacji między słowem a jego desygnatem. Liczne odniesienia do procesu powstawania dzieł literackich przypominają czytelnikowi o fikcyjności światów w nich przedstawionych. Z kolei wyeksponowany eklektyzm formy w ironiczny sposób podkreśla niewystarczalność znanych konwencji literackich, w tym także konwencji realistycznej. Wszystkie te elementy w połączeniu z bogactwem intertekstualnych odniesień sprawiają, że w kontekście pisarstwa Barnesa często pojawiają się takie przymiotniki, jak „eksperymentalny” czy „postmodernistyczny” (por. Childs 2011; O'Reilly 2012). Należy jednak podkreślić, że twórczość laureata Nagrody Bookera jest także mocno osadzona w rzeczywistości angielskich wielkomiejskich przedmieść, a postaci tę rzeczywistość reprezentujące przedstawiane są z dużą dozą psychologicznego realizmu. Nie powinien więc dziwić fakt, że wraz z pojawianiem się kolejnych utworów pisarza coraz częściej zauważa się w nich element satyry społecznej o silnym zabarwieniu etycznym, co czyniłoby Barnes'a spadkobiercą między innymi Evelyną Waugh'a i Kingsleya Amisa<sup>7</sup>. Peter Childs zwraca dodatkowo uwagę na wyraźną nutę melancholii łączącą twórczość Barnes'a z takimi angielskimi poetami, jak Thomas Hardy czy Philip Larkin, którzy opisują rozdźwięk między ludzkimi aspiracjami a tym, co człowiek może w rzeczywistości osiągnąć, między ludzkim „chcieć” a „móc”. Rozdźwięk ten jest źródłem gorzkiej ironii stanowiącej kolejny ważny wyznacznik Barnesowskiego *œuvre* (2011: 5).

Julian Barnes jest pisarzem niezwykle płodnym – jego dorobek obejmuje kilkanaście powieści (w tym cztery powieści kryminalne opublikowane pod pseudonimem Dan Kavanagh<sup>8</sup>), trzy zbiory opowiadań, kilka zbiorów esejów, liczne wstępy do utworów innych pisarzy, a także tłumaczenie na język angielski wspomnień Alphonse'a Daudeta wydanych pośmiertnie jako *La Doulou* (1930)<sup>9</sup>. Już debiutancka powieść Juliana Barnes'a – *Metroland* – zwróciła przychylną uwagę krytyków mimo swojej stosunkowo konwencjonalnej konstrukcji utrzymanej w konwencji Bildungsroman – „powieści rozwoju”. Utwór ten wprowadza kilka wątków ważnych dla późniejszej twórczości Barnes'a, takich jak problem istnienia prawdy

■

<sup>7</sup> Julian Barnes pisał swoje recenzje kulinarne dla pisma „Tatler's” pod pseudonimem Basil Seal, którego postać pojawia się w kilku utworach Waugh'a (Childs 2011: 3).

<sup>8</sup> Powieści kryminalne Barnes'a śledzą losy biseksualnego detektywa Nicka Duffiego, który usiłuje rozwikłać zagadki londyńskiego półświatka.

<sup>9</sup> Wyd. ang. *In the Land of Pain* (2002).

absolutnej, złożona zależność między życiem a sztuką, możliwość metafizyki w świecie współczesnego człowieka oraz nieadekwatność języka jako medium przekazującego prawdę o rzeczywistości. Szczególne miejsce pośród utworów Barnesa zajmuje *Papuga Flauberta*, stanowiąca obok *Metrolandu* najważniejszy punkt odniesienia do powieści *Poczucie kresu*. W książce tej historia emerytowanego lekarza Geoffreya Braithwaite'a łączy się ze skomplikowanym systemem intertekstualnych nawiązań, z których na pierwszy plan wysuwa się twórczość Flauberta. *Papuga Flauberta* stanowi w swojej istocie głębokie studium pesymizmu poznawczego – prawda o przeszłości jest nieosiągalna, tym bardziej że podstawowe narzędzie naszego pojmowania świata, jakim jest język, okazuje się zawodne. Takie samo bogactwo wątków filozoficznych charakteryzuje wszystkie kolejne powieści Barnesa, stanowiąc ich wspólny mianownik mimo pewnych różnic tematycznych i formalnych. Eksperymentalna w formie *Historia świata w dziesięciu i pół rozdziałach* (*A History of the World in 10½ Chapters* 1989, wyd. pol. 1994) kwestionuje linearność dziejów i tradycyjną historiografię, a także stawia ważne pytania o relacje między życiem a sztuką<sup>10</sup>. Powieść *Pomówmy szczerze...* (*Talking It Over* 1991, wyd. pol. 2002) oraz jej kontynuacja *Love, etc* (2000) analizują uczucia bohaterów uwikłanych w skomplikowany trójkąt małżeński, kontrastując z sobą ich subiektywne wizje rzeczywistości. Nominowana do Nagrody Bookera *Anglia, Anglia* (1998) jest z kolei futurystyczną dystopią badającą analogię między konstrukcją tożsamości indywidualnej i zbiorowej. W świecie ułudy i poznawczej niepewności historia głównej bohaterki zamienia się w poszukiwanie prawdy i znaczenia. W powieści *Arthur & George* (2005) uporczywe dążenie do prawdy przybiera formę dosłowną – w utworze tym twórca postaci Sherlocka Holmesa podejmuje prywatne śledztwo dotyczące tajemniczych aktów okaleczania bydła w Staffordshire. W swojej znakomitej przedostatniej<sup>11</sup> powieści *Zgiełk czasu* (*The Noise of Time* 2016, wyd. pol. 2017) Julian Barnes szkicuje zbeletryzowaną biografię Dymitra Szostakowicza, ukazując etyczne i artystyczne dylematy twórcy komponującego w cieniu stalinowskich represji. Powraca tym samym do zagadnień poruszanych w *Papudze Flauberta*, którą można interpretować jako nowatorską i eksperymentalną biografię innego twórcy – Gustawa Flauberta.

<sup>10</sup> *Historia świata w dziesięciu i pół rozdziałach* (podobnie zresztą jak *Papuga Flauberta*) nie jest powieścią w klasycznym znaczeniu tego słowa – składają się nią powiązane tematycznie opowiadania połączone pewnymi motywami, jak na przykład motyw ocalenia wybranych. Barnes konsekwentnie jednak nazywa wszystkie swoje dłuższe utwory powieściami.

<sup>11</sup> W momencie oddawania artykułu do druku ukazała się najnowsza powieść pisarza zatytułowana *The Only Story* (2018).

*Poczucie kresu* wykazuje wiele tematycznych i formalnych podobieństw do wcześniejszych utworów pisarza, między innymi przez stawianie pytań o naturę rzeczywistości i zastosowanie niewiarygodnej narracji w pierwszej osobie. Podobnie jak narrator utworu *Metroland*, Tony Webster wspomina czasy swojej młodości przypadające na burzliwe lata 60. XX wieku, kiedy to wraz z kolegami ze szkolnej ławy buntował się przeciwko drobno-mieszczkańskiej rzeczywistości. Intelktualnym przywódcą grupy był wtedy Adrian Finn, podziwiany przez chłopców ze względu na swoje czytanie i niekonwencjonalność biografii i poglądów. Nikogo nie dziwi, że Adrian zostaje studentem prestiżowego uniwersytetu w Cambridge, podczas gdy Tony podejmuje studia w cieszącym się znacznie mniejszą renomą uniwersytecie w Bristolu. Na czas studiów Tony'ego przypadają jego pierwsze doświadczenia seksualne – według niego stosunkowo ubogie, biorąc pod uwagę późniejszą klasyfikację lat 60. jako okresu rewolucji obyczajowej. Aspiracją Webstera jest bowiem „pełny seks”, którego przez dłuższy czas odmawia mu jego pierwsza dziewczyna, Veronica Ford. Związek z Veronicą jest na tyle poważny, że Tony zostaje zaproszony do spędzenia weekendu w jej rodzinnej posiadłości. Wizytę wspomina jako wydarzenie stresujące, czy wręcz traumatyczne, ze względu na poczucie niższości wynikające z różnicy w statusie społecznym. Jedynie matka dziewczyny – Sarah Ford – wydaje mu się osobą przystępną i sympatyczną. Związek z Veronicą nie wytrzymuje próby czasu, a Veronica zostaje dziewczyną Adriana. Tony znajduje nowe obiekty seksualnego zainteresowania, szczególnie dobrze wspominając poznaną podczas podróży do Stanów bezproblemową Annie. Kiedy wraca do Anglii, dowiaduje się o samobójstwie Adriana. Zbiega się to z rozpoczęciem długiego oczekiwanego „dorostłości” narratora. Składają się na nią podjęcie pracy zawodowej, zakończone rozwodem małżeństwo z Margaret, wychowanie oraz usamodzielnienie się córki i wreszcie spokojna emerytura. „Część druga” powieści przedstawia ciąg wydarzeń zainicjowany otrzymaniem spadku i listu od zmarłej matki Veroniki, które sprawiają, że Tony postanawia odkryć prawdę o okolicznościach samobójstwa Adriana. Próbie ustalenia faktów towarzyszy radykalne przewartościowanie dotychczasowych wspomnień Tony'ego, które rzuca nowe światło między innymi na jego relacje z Veronicą i byłą żoną.

Na tle innych utworów Barnes'a *Poczucie kresu* prezentuje się jako stosunkowo konwencjonalna książka, która nie odchodzi od przyjętych wyznaczników powieści realistycznej<sup>12</sup>. Także konstrukcja głównego bohatera

■

<sup>12</sup> Być może właśnie dlatego zwracają uwagę stylistyczne niuanse różnicujące postaci zamieszkujące świat przedstawiony.



powieści wpisuje się w ramy literackiego realizmu. Tony stanowi kolejne wcielenie klasycznego Barnesowskiego bohatera narratora, który (podobnie jak Geoffrey Braithwaite w *Papudze Flaubera*) wiecie stosunkowo nieciekawe życie, jednocześnie charakteryzując się tendencją do teoretyzowania swoich doświadczeń. Przedstawia on swoje przemyślenia w formie aforyzmów brzmiących jak prawdy ogólne, odzwierciedlające poglądy samego autora powieści. „Żyjemy w czasie – trzyma nas w swoich ryzach i kształtuje”, stwierdza filozoficznie Tony już na pierwszej stronie zapisu swoich wspomnień (9)<sup>13</sup>. *Dictum* Tony’ego współbrzmi ze słowami Barnes’a, który definiuje *Poczucie kresu* jako utwór „o tym, jak czas wpływa na pamięć, i jak pamięć wpływa na czas” (zob. Wertheimer 2011). Czas ze względu na swoją linearność stanowi tutaj – jak się wydaje – obiektywny układ odniesienia umożliwiający nadanie struktury doświadczeniu ludzkiemu: „Czy istnieje coś bardziej wiarygodnego niż duża wskazówka [zegara]?” (10), pyta retorycznie narrator. Podróż wstecz po linearnej osi czasu nie prowadzi jednak do odkrycia pełnej prawdy o przeszłości z powodu zawodności ludzkiej pamięci. To ona stanowi podstawowe narzędzie, jakie stosuje umysł ludzki, aby uchwycić czas. Tylko za młodu „człowiek pamięta swoje krótkie życie w całej jego skończoności”. W miarę upływu czasu pozostają jedynie „strzępy i łaty” (123). Wysiłkiem pamięci umysł – jak przywołana w powieści rzeka, która powraca w górę swojego biegu – zawraca w kierunku przeszłych wydarzeń, ale wysiłek ten przynosi znikome rezultaty: „To, co pozostaje w pamięci, nie zawsze jest równoznaczne z tym, czego człowiek był świadkiem” (9). W zdumiewający sposób zawodzi w powieści wszelka dokumentacja – namacalne dowody na samo istnienie, czy też kształt wydarzeń. Z pamiętnika Adriana, który „stanowił dowód” (93), zostaje przedstawiona czytelnikom zaledwie jedna kartka z niedokończonym zdaniem. Nawet ona nie dociera do nas w wersji oryginalnej, ale jako kserokopia. Także z listem Tony’ego do Adriana i Veroniki zapoznają się odbiorcy powieści w postaci kserokopii. Także w przypadku zdjęć zawodna i paranoiczna pamięć umniejsza ich faktograficzną wartość, nadpisując interpretację na wzajemne relacje przedstawianych osób.

Już w pierwszej części powieści wspomnienia Tony’ego opisane są jako „przybliżone” (10), a narrator przyznaje wprost, że nie zawsze jest pewny sekwencji zdarzeń czy nawet tego, czy dane zdarzenie naprawdę nastąpiło. Tak więc Tony stwierdza, że pamięta, „niekoniecznie w tej kolejności”:

■  
<sup>13</sup> Odniesienia do powieści *Poczucie kresu* (Barnes 2012) podane są w postaci numerów stron w nawiasach.

- błysk po wewnętrznej stronie nadgarstka;
- parę unoszącą się z mokrego zlewu, gdy ktoś wrzuca do niego ze śmiechem gorącą patelnię;
- krople spermy, wirujące w kratce ściekowej, nim zostaną splukane i powędrują w dół wysokiego domu;
- rzekę płynącą absurdalnie pod prąd, jej fale oświetlone myszkującymi światłami kilku latarek;
- inną rzekę, szeroką i szarą, bieg jej nurtu zamaskowany przez uporczywy wiatr, który marszczy powierzchnię;
- wodę w wannie, od dawna wystygłą za zamkniętymi drzwiami (9).

Jak sam natychmiast przyznaje, na dobrą sprawę nie widział tego ostatniego, ale „to, co pozostaje w pamięci, nie zawsze jest równoznaczne z tym, czego człowiek był świadkiem” (9). Podobnie jak Geoffrey Braithwaite w *Papudze Flauberta*, Tony zadaje więc pytanie: „W jaki sposób obejmujemy umysłem przeszłość?” (Barnes 1992: 13); podobnie jak on jest także świadom impasu poznawczego, wynikającego z faktu, że wydarzenia mają obiektywny wymiar czasowy, ale jednocześnie czas deformuje lub usuwa je w niebyt przez oddalenie od nich podmiotu wspomnień.

Człowiek w świecie przedstawionym jest istotą na wskroś temporalną; czas jest przy tym relacjonowany tak jak odczuwa go narrator mimo że o istnieniu czasu obiektywnego przypominają nam rozmaite powieściowe czasomierze, w tym zegarki na rękę noszone przez grupę szkolnych przyjaciół, automatycznie rejestrowany czas wysyłania maili albo zegar, którego dźwięk słyszy Adrian w domu rodzinnym Veroniki (por. Sendyka 2015). Przesuwająca się wskazówka zegara, jego precyzyjne „tik-tak” (10) nigdy jednak nie oddają ludzkiego odczuwania czasu oraz intensywności doznań, które mają rzekomo kwantyfikować – „wystarczy drobna przyjemność czy nieznaczny ból, by uświadomić nam plastyczność czasu” (10). Czas zwalnia lub przyspiesza – momenty spotkań Tony’ego z Adrianem czy weekend spędzony u rodziców Veroniki opisywane są bardzo szczegółowo, a trwające wiele lat małżeństwo Tony’ego podsumowane jest zdawkowym, kilkunasturowym opisem. Otrzymując elektroniczną korespondencję od brata Veroniki, Tony zdaje sobie z kolei sprawę, że czas wysłania maila jest „prawdopodobny zarówno dla Singapuru, jak i dla Surrey” (89), wskutek czego nie odzwierciedla on obiektywnej odległości dzielącej nadawcę od adresata.

W świecie przedstawionym obiektywny czas mierzalny, *chronos*, stoi w wyraźnej opozycji w stosunku do *kairos* – czasu nacechowanego znaczeniem, które jednak nieustannie fluktuuje ze względu na zwodniczość ludzkiej pamięci. Pojęcia *chronos* i *kairos*, mimo że nie padają w powieści Barnesa,



przywołują natychmiast *Znaczenie końca* autorstwa Franka Kermode'a (*The Sense of an Ending* 2000, wyd. pol. 2010), do którego powieść bezpośrednio nawiązuje swoim angielskim tytułem<sup>14</sup>. Chociaż badacze Julia Vaeßen i Sven Strasen podają, że Barnes, podczas wydarzenia czytelniczego *LitCologne 2013*, publicznie zaprzeczył znajomości tekstu Kermode'a (2015: 89), to jednak mnogość paraleli, odniesień, a nawet ukrytych cytatów ze *Znaczenia końca* wydają się temu wyraźnie przeczyć<sup>15</sup>. W swojej nieprzychylniej recenzji *Poczucia kresu* Geoff Dyer (2011) zarzucał Barnesowi, że odniósł się on do znanego i dyskutowanego tekstu Kermode'a tylko po to, aby schlebić tym czytany przez czytelników, którzy byli w stanie dostrzec paralele pomiędzy oboma utworami. Jak jednak można wykazać, Barnes mniej lub bardziej świadomie wchodzi w subtelny dialog z głównymi tezami Kermode'a, aby zaakcentować znaczenie wątku epistemologicznego swojej powieści oraz aby przedstawić swoją pesymistyczną wizję kondycji ludzkiej.

Głównym celem przyświecającym Kermode'owi jest „pomóc nam zrozumieć sposoby, w jakie próbujemy pojąć własne życie” (2010: 9), a więc dokładnie to, czym zajmuje się autor *Poczucia kresu*. W ujęciu Kermode'a tworzone fikcje odchodzą od prostej chronologiczności, *chronos*, zastępując ją „znaczącą porą”, *kairos* – tym rodzajem czasu, który łączy początek z końcem (2010: 41)<sup>16</sup>. Stosując takie rozróżnienie, *Poczucie kresu* można

<sup>14</sup> Decyzją tłumacza utworu Barnes'a z kilku możliwych znaczeń frazy *the sense of an ending* zostało wybrane „poczucie kresu”. W przypadku dzieła Kermode'a ta sama fraza została przetłumaczona jako „znaczenie końca”, gdyż w swoich rozważaniach wybitny brytyjski teoretyk literatury bada przede wszystkim sposoby ujmowania czasu w literaturze, a w szczególności ukierunkowanie tradycyjnej narracji na nieuchronność zakończenia (Kermode 2010: 11). Należy tutaj podkreślić, że *Poczucie kresu* nie jest fikcyjną transkrypcją *Znaczenia końca*, ale tezy Kermode'a dostarczają użytecznych narzędzi interpretacyjnych ułatwiających analizę utworu Barnes'a.

<sup>15</sup> Jak zauważa Roma Sendyka, paralele między *Poczuciem kresu* a *Znaczeniem końca* wykraczają poza paralele *stricto* tematyczne. Na przykład wybór uniwersytetu w Bristolu przez Tony'ego zawiera czytelne Kermode'owskie odniesienie – tam właśnie wykładał w latach 1965–1967 profesor Kermode. W powieści nie ma informacji o dokładnych ramach czasowych studiów Tony'ego, ale słucha on m.in. ścieżki dźwiękowej filmu *Leloucha Kobieta i mężczyzna* z roku 1966 i albumu Donovan'a *A Gift from a Flower to a Garden* z roku 1967 (Sendyka 2015: 37). Nie można także wykluczyć pośredniej znajomości też Kermode'a. Książka została opublikowana w 1967 roku, a w roku 2000 doczekała się kolejnego wydania w Wielkiej Brytanii, czemu, co oczywiste, towarzyszył wysyp recenzji i analiz jej poświęconych.

<sup>16</sup> W swojej analizie Kermode powołuje się na powszechność rozróżnienia między *chronos* i *kairos*, zarówno w teologii, jak i w teorii literatury. Historycznoliterackie (a zarazem biblijne) znaczenie obu terminów wiąże się z rozróżnieniem między upływającym czasem „mijającym” (*chronos*) a nacechowaną znaczeniem „porą” czy też „ważnym punktem w czasie” (*kairos*). Kermode powołuje się tutaj na opracowania, takie jak *Time and*

określić jako narrację, w której nacechowane znaczeniem momenty definiujące są przeciwstawiane prostej linearnej sekwencyjności wydarzeń, czego symbolem staje się w powieści noszenie przez grupkę przyjaciół zegarków z tarczą po wewnętrznej stronie przegubu, blisko miejsca wyczuwalnego pulsu. Stanowi to oczywiście młodzieńczą afektację grupy kolegów ze szkolnej ławy, ale sygnalizuje jednocześnie, że czas będzie definiowany w *Poczuciu kresu* jako zjawisko odzwierciedlające puls życia, nie zaś bezduszny *chronos* (por. Sendyka 2015). Pod koniec powieści Tony jest przekonany, że „istnieje czas obiektywny, ale też subiektywny, ten, który nosi się po wewnętrznej stronie nadgarstka, obok miejsca, gdzie wyczuwa się puls” (142). Po stronie tego czasu opowiada się autor powieści ustami Tony’ego, gdyż czas jednostkowy, będąc *de facto* jedynym czasem, którego może doświadczyć człowiek, „jest odmierzany w stosunku do pamięci” (142). To właśnie pamięć – nie dokumenty, listy czy pamiętniki – organizuje ludzkie postrzeganie rzeczywistości. Jest ona przestrzenią, w której teraźniejszość postrzegana jest przez pryzmat przeszłości, antycypując jednocześnie uwarunkowaną przeszłością przyszłość. Tożsamość bohatera jest definiowana w powieści jako zespół wspomnień; ich dekonstrukcja w drugiej części powieści staje się automatycznie dekonstrukcją tożsamości Tony’ego Webstera – jego rozciągniętym w czasie umieraniem.

Już na pierwszych stronach powieści pojawia się regularne „tik-tak” (10) zegarów i zegarków”; analogiczne *t i k t a k* w ujęciu Kermode’a jest przykładem protonarracji humanizującej regularność przynależącą do świata zjawisk fizycznych (2010: 40). W rzeczywistości nie występuje żadna różnica między obiektywnie istniejącymi dźwiękami rejestrującymi upływ czasu. Nadanie im struktury początku („tik”) i końca („tak”) jest dowodem na to, że fikcjonalizujemy rzeczywistość przez sam fakt narzucenia jej porządkującego układu. Według Kermode’a ludzie, rodząc się, „wpadają w sam środek wydarzeń”, *in medias res*. *In mediis rebus* także umierają, więc „w zrozumieniu okresu istniejącego między tymi dwoma wydarzeniami muszą się posilkować narracjami o początkach i końcach, nadającymi znaczenie życiu i poezji” (Kermode 2010: 12). Podobnie ujmuje ludzkie postrzeganie Barnes, który określa człowieka jako istotę narracyjną, gdyż „umysł ludzki nie może istnieć bez iluzji kompletnej historii” (zob. Childs 2011: 7). W *Historii świata w dziesięciu i pół rozdziałach* można znaleźć niezwykle trafną definicję tej właśnie cechy ludzkiego postrzegania

■  
*Eternity in Christian Thought* autorstwa Franka Herberta Brabanta (1937), *Christ and Time* Oscara Cullmanna (1947) oraz opublikowaną w 1952 roku książkę *The Fullness of Time* Johna Marsha (Kermode 2010: 42).

rzeczywistości: „Zachowujemy kilka faktów i na ich kanwie snujemy nową historię” (Barnes 1994: 108). Tak właśnie dzieje się w *Poczuciu kresu*. Fragmentaryczność pamięci, jej temporalne meandry – są tylko częścią pesymistycznej wizji możliwości poznawczych człowieka. U schyłku życia, broniąc się przed chaosem i poczuciem braku sensu, Tony usiłuje narzucić wspomnieniom porządek narracyjny, nie tylko szukając początków („tik”) i zakończeń („tak”), ale również – a może nawet przede wszystkim – tworząc fikcje łączące w spójną teleologiczną całość graniczne punkty swojej egzystencji. Fikcje Tony’ego są fikcjami zgody – dążą do osiągnięcia harmonii między wyłaniającym się ze wspomnień początkiem a oczekiwanym zakończeniem. Jego dążenie do nadania doświadczeniom jakiegokolwiek ukierunkowania ma wymiar wręcz tragiczny. Zdehumanizowany *chronos* nie zamienia się w życiodajny *kairos*, choć Tony’emu czasami wydaje się, że dostrzega znaczenie wydarzeń definiujących jego egzystencję. Każda fikcja Tony’ego zostaje unicestwiona poprzez jej konfrontację z rzeczywistością. Zgodnie z tym, co mówi Kermode o ludzkim doświadczeniu, Tony odczuwa przy tym racjonalną „potrzebę postrzegania rzeczy takimi, jakimi są w świecie rzeczywistym” (2010: 19). Pojawianie się nowych informacji zmienia jego postrzeganie znanych faktów; następuje niechętna autokorekta wspomnień i interpretacji. Wszelkie braki nowej narracji uzupełniane są jednak natychmiast fałszywymi wspomnieniami (jak wspomnienie o wodzie w wannie, w której Adrian popełnił samobójstwo). Mimo ograniczeń swojej wizji Tony zdaje sobie sprawę z istnienia tego mechanizmu, pytając retorycznie: „Jak często opowiadamy naszą własną historię życia? Jak często dopasowujemy, upiększamy, dokonujemy chytrych skrótów?” (113). Relacja Tony’ego i Veroniki jest przykładem tego, jak Tony usiłuje narzucić rzeczywistości narracyjny porządek, starannie selekcionując fakty i niejednokrotnie negując rzeczywistość. Veronica oskarżana jest przez Tony’ego o manipulację, okazywanie swojej intelektualnej i klasowej wyższości, a także o chłód emocjonalny. Potwierdzeniem tych „faktów” ma być ostrzeżenie ze strony matki Veroniki, aby Tony nie dał się dziewczynie zwodzić. Przez większość powieści Tony konsekwentnie obsadza się w roli ofiary. Jeśli pierwsza część książki jest konstrukcją tej właśnie narracji, druga stanowi jej brutalną dekonstrukcję, obnażającą zakłamanie Tony’ego. Veronica pozostaje wprawdzie najbardziej nieodgadnioną postacią powieści, ale starzejący się Tony zdaje sobie również sprawę, że sposób, w jaki wspominał Veronicę, zafałszował obraz ich wzajemnej relacji, w której Veronica – jak się okazuje – szukała jednak zbliżenia i wykazywała się o wiele większą spontanicznością, niż zapamiętał. List Tony’ego do Adriana i Veroniki, napisany

wkrótce po tym, jak rozpoczął się romans tych dwojga, obnaża małosłowność Tony'ego i jego wcześniej skrywaną skłonność do czynienia zła.

Na poziomie ponadjednostkowym historia potwierdza ludzką tendencję do ujmowania rzeczywistości za pomocą schematów fikcji. Zapytany podczas lekcji o definicję historii, Tony określa ją jako „kłamstwa zwycięzców”, co spotyka się z ripostą nauczyciela, że definicja jest prawdziwa, o ile pamięta się również, że to także „iluzja pokonanych” (24). W tej krótkiej wymianie zdań uderza nacisk na potencjalną wielość wersji wydarzeń w zależności od punktów widzenia oraz na element fabularyzacji zamieniający każde przedstawienie wydarzeń w narrację. Podobnie dla Adriana Finna historia to pewność, „która rodzi się w chwili gdy niedoskonałość pamięci spotyka się z niedostatkami dokumentacji” (24). Co istotne, definicja ta, aspirująca do zapadającego w pamięć aforyzmu, jest natychmiast odniesiona przez Finna do wydarzenia jednostkowego, jakim jest samobójstwo szkolnego kolegi, Robsona. Ten tragiczny incydent staje się przykładem mikrowydarzenia historycznego, którego nie można w satysfakcjonujący sposób wyjaśnić mimo jego niewielkiego oddalenia w czasie. Jedyne dostępne informacje dotyczą samego faktu śmierci samobójcy i tego, że dziewczyna Robsona była w ciąży. Krótki list pożegnalny nie rzuca światła na okoliczności samobójstwa; nie wiemy również, czy nie został on przez kogoś zniszczony. Dodatkowo informację o istnieniu listu przekazuje inny uczeń, nie jest to więc informacja pewna. W konsekwencji tezę Finna jest niemożność rzetelnego opisu wydarzeń historycznych nawet stosunkowo ograniczonych w skali i nieodległych w czasie oraz znikoma wartość wyjaśniająca wszelkiej dostępnej dokumentacji. Skąpość dostępnych informacji dotyczących samobójstwa Robsona zostaje w umysłach chłopców natychmiast zrekompensowana narracjami, w których rozważane są różne – wzajemnie sprzeczne – opcje dotyczące dziewczyny Robsona i przyczyn samobójstwa. Należałoby także zwrócić uwagę na fakt, że Tony jest z wykształcenia historykiem, ale – jak pokazują wydarzenia powieści – nie jest on w stanie przedstawić nawet satysfakcjonującej historii swojego życia. Koncepcja narracyjności ludzkiego ujmowania historii stanowi oczywiście kolejne ważne odniesienie do Kermodé'owskiego *Znaczenia końca*, ale jest także mniej lub bardziej ironicznym autointertekstualizmem, gdyż podobna wizja dziejów przenika Barnesowską *Historię świata w dziesięciu i pół rozdziałach*<sup>17</sup>.

■  
<sup>17</sup> Kermodé uważa, że podobne schematy narracyjne pojawiają się w literaturze i w historiografii. Określa on historiografię jako dziedzinę „pokrętną i niepewną”, gdyż jej metody „zależą od mitów i narracji właśnie” (2010: 34).

Czas, który „zawsze obnaża” (115), pokazuje, że opowieść Tony’ego o jego młodości miała wszelkie znamiona „kłamstw zwycięzcy”, aby w drugiej części przybrać formę „iluzji pokonanego”. W obu przypadkach pozostaje wrażenie chaosu informacyjnego, podkreślanego przez implozję wszystkich strukturotwórczych narracji. Powieść kilka razy zdaje się obiecywać satysfakcjonującą czytelnika kodę<sup>18</sup>, Kermode’owskie „nieuchronne” zakończenie, typowe dla tradycyjnych narracji, za każdym razem negując możliwość konkluzji. Zastosowanie konwencji *Bildungroman* sugeruje początkowo klasyczną opowieść o drodze ku dorosłości, w której ucieczka od Veroniki doprowadza Tony’ego do dojrzałej relacji z Margaret. Druga część powieści jest dekonstrukcją narracji z części pierwszej, co konsekwentnie podważa wcześniej sugerowaną puentę. Możliwość zakończenia pojawia się ponownie, kiedy w grupie niepełnosprawnych umysłowo podopiecznych opieki społecznej Tony rozpoznaje syna Adriana Finna. Uznaje wtedy, że dziecko pochodzi ze związku Adriana z Veronicą. Ponownie wszystko wydaje się jasne, w tym przyczyny samobójstwa Adriana, które w oczach Tony’ego staje się prozaiczną ucieczką przed rzeczywistością. Na mail z przeprosinami, który Tony pisze do Veroniki pod wpływem nowego „objawienia”, kobieta odpowiada jednak enigmatycznie: „Nigdy nie kapowałeś i nigdy nie skapujesz” (167). Dalsze poszukiwanie prawdy doprowadza Tony’ego do szokującego odkrycia burzącego dotychczasową interpretację zdarzeń. Okazuje się, że dziecko było owocem romansu Adriana i matki Veroniki. Objawienie to wydaje się twardym „faktem”, lecz nadal nie zostaje wyjaśnione, jaki był rzeczywisty udział Tony’ego w opisanych wydarzeniach. Wciąż brakuje upragnionego porządku, jest tylko chaos informacyjny. „Nigdy nie skapowałeś i nigdy nie skapujesz” pojawiające się w powieści aż w trzech miejscach staje się leitmotivem powieści podkreślającym niemożliwość pełnego objęcia umysłem rzeczywistości.

Anita Brookner określiła *Poczucie kresu* jako tragedię. Popularna autorka recenzująca powieść Barnes’a dla „The Telegraph” zwraca uwagę na postać Veroniki, która niespodziewanie okazuje się postacią tragiczną – ofiarą działań Tony’ego Webstera (Brookner 2011). Samo słowo „tragedia” prze-wija się przez utwór, odnosząc się do wspomnianej *explicite* tragedii dwóch samobójstw. Na ostatnich stronach powieści oczywisty staje się również tragizm wynikający ze świadomości, jak ograniczone są możliwości poznawcze człowieka. Jednakże pesymistyczna wizja kondycji ludzkiej wyrażona w *Poczuciu kresu* sięga jeszcze dalej, wykraczając poza zagadnienia

■

<sup>18</sup> Julia Vaeßen i Sven Strasen (2015) podają *Poczucie kresu* jako przykład narracji otwartej, negującej możliwość uporządkowania chaosu doświadczenia ludzkiego.

czysto epistemologiczne. Powieść otwarcie zadaje ważne pytania o konsekwencje wyborów etycznych, stając się w swojej najgłębszej warstwie znaczeniowej powieścią egzystencjalną<sup>19</sup>. Tak jak Ludwig Wittgenstein, na którym wzoruje się Adrian, pisząc swój pamiętnik, sygnalizuje znaczenie wątku poznawczego<sup>20</sup>, tak Albert Camus, wymieniony w kontekście samobójstwa Robsona, patronuje motywom egzystencjalnym. Niedokończone zdanie z pamiętnika Adriana zaczyna się następująco: „Tak więc, na przykład, gdyby Tony...” (172). Nie jest wiadome, jak zdanie się kończy, ale Tony Webster przypomina sobie, że w niechlubnym liście do Veroniki i Adriana namawiał tego ostatniego do skontaktowania się z matką Veroniki w celu obnażenia manipulatorskiej natury jej córki. Barnes sugeruje tutaj zaistnienie realnej możliwości, że list Tony’ego zainicjował „łańcuch odpowiedzialności” prowadzący do samobójstwa Adriana (172). Prawdziwa tragedia Tony’ego nie polega więc na braku wiarygodnych informacji o otaczającym go świecie postrzeganym przez pryzmat zwodniczej pamięci, lecz na chronicznym niedowładzie introspekcji moralnej bohatera, maskowanym przez misterne narracje, którymi zwodzi siebie i czytelników. Tony uzyskuje ostatecznie status bohatera tragicznego w zaskakującym, niemniej jednak klasycznym, znaczeniu tego słowa, gdyż wszystkie jego działania prowadzą do nieuchronnej katastrofy ze względu na skazę charakteru, której nawet nie jest świadomy. Sugestywność narracji w pierwszej osobie przesłania początkowo etyczny wymiar powieści. Pod koniec utworu staje się jednak oczywiste, że prawdziwym problemem Tony’ego była emocjonalna miałość i brak refleksji moralnej. Wspominając swoje młodzieńcze aspiracje, mówi o lęku, że „Życie nie okaże się takie jak Literatura” (22). Jako młodzieniec ma przeczuć, że są sprawy „rzeczywiste”, „prawdziwe” i „ważne”. Listę tych spraw otwiera miłość, której towarzyszy seks. Wymienia również dobro i zło, a więc także zagadnienie winy i niewinności, oraz rzeczy ostateczne, takie jak samobójstwo, śmierć, i kwestię istnienia Boga (22–23). Końcówka życia bohatera ujawnia w całej pełni jałowość jego egzystencji, gdyż nie przeżył on żadnej z emocji ani nie odniósł się intelektualnie do żadnego z zagadnień, które uznał za istotne. Adrian Finn mówi o Erosie i Tanatosie, komentując wiersz omawiany na lekcji angielskiego. Po ukończeniu

■  
<sup>19</sup> Amerykański filozof Dhananjay Jagannathan widzi w powieści ścisły związek między zagadnieniami epistemologicznymi a etycznymi, wskazując na moralną klęskę bohatera utworu, wynikającą z klęski samopoznania.

<sup>20</sup> *Traktat logiczno-filozoficzny* Wittgensteina (*Tractatus logico-philosophicus* 1921, wyd. pol. 1997) jest powszechnie uważany za jedno z najwybitniejszych dzieł nowożytnej filozofii.



szkoły wyrusza w podróż na spotkanie miłości i tragicznej samobójczej śmierci. Tony kroczy natomiast drogą ostrożnego „infraseksu” (31) i powolnej dezintegracji pamięci. Eros i Tanatos stają się u Tony’ego erosem i tanatosem. Wewnętrzny świat narratora zieje duchową pustką, składa się z „kompromisów i małości” (162), a jego dywagacje na temat czasu i pamięci okazują się zasłoną dymną kryjącą jego skarłałe emocje i zmysł etyczny. Tak jak Adrian, Tony miał możliwość przeżycia rzeczy „prawdziwych” i „ważnych” w swoich relacjach z Veronicą, Margaret i córką, ale wybrał życie ostrożne, stając się gapiem, nie uczestnikiem misterium życia: „Wegetujemy z dnia na dzień, pozwalamy, by życie nam się przytrafiało”<sup>21</sup> (105). Jak często dzieje się w świecie powieści Barnes’a, przeżycie prawdziwie ludzkich emocji (takich jak chociażby miłość) dawałoby potencjalnie możliwość przecięcia wężła gordyjskiego impasu poznawczego<sup>22</sup>. Z możliwości tej Tony nie korzysta, pozostając pod koniec powieści nie tylko z chaosem faktów, ale także – może nawet przede wszystkim – z poczuciem winy: „Jest kumulacja. Jest odpowiedzialność. I jest ponad wszystkim – wielki niepokój. Wielki niepokój (173)”<sup>23</sup>.

Michael Wood (2011) słusznie scharakteryzował *Poczucie kresu* jako powieść o „tępocie, która zazwyczaj nie widzi wyrządzanych przez siebie szkód”, ale w krótkim momencie epifanii „pojmuje zło czające się w tym, co było postrzegane jako spokojne życie”. Krytyk nie jest pewny, czy wspomniany moment epifanii rzeczywiście odzwierciedla autentyczną konfrontację Tony’ego z prawdą o sobie samym, czy też nie stanowi kolejnego dowodu na chroniczny niedowład introspekcji bohatera, gdyż, podsumowując swoje doznania, ucieka się on *de facto* do zacytowania wtórnego źródła – szkolnego kolegi, który nie znając odpowiedzi na pytanie nauczyciela historii, mówi o „dużym niepokoju” (11). Cytowanie kolegi może zarówno podkreślać poczucie bezradności bohatera wobec rzeczywistości, jego tragiczną alienację wynikającą z rozerwania ścisłego związku między słowem a przedmiotem jego opisu, jak i stanowić kolejny

<sup>21</sup> Michael Wood (2011) zwraca uwagę na analogię między *Poczuciem kresu* a opowiadaniem Henry'ego Jamesa *Bestia w dżungli* (*The Beast in the Jungle* 1903, wyd. pol. 2013). Bohaterowie obu utworów nie przeżywają życia w pełni ze względu na zafałszowaną percepcję rzeczywistości.

<sup>22</sup> Sugeruje to między innymi podrozdział *Love* w *Historii świata w dziesięciu i pół rozdziałach* oraz historia głównej bohaterki powieści *Anglia, Anglia*.

<sup>23</sup> W roku 2017 powstała filmowa adaptacja *Poczucia kresu* w reżyserii Ritesha Batry (*The Sense of an Ending*, BBC Films). Zakończenie filmu jest stosunkowo optymistyczne i sugeruje możliwość odkupienia, która w powieści jest zanegowana.

unik przed bezpośrednią konfrontacją z prawdą – (typowo angielską?)<sup>24</sup> ucieczkę przed nazwaniem rzeczy takimi, jakimi są one w istocie<sup>25</sup>. W takim przypadku komentarz Tony’ego stałby w opozycji do intelektualnie uczciwego Wittgensteinowskiego natchnienia, jakie towarzyszy pamiętnikowi Adriana Finna.

W Kermode’owskim *Znaczeniu końca* człowiek, rzucony w *medias res* – i umierający *in mediis rebus* – snuje od zarania dziejów narracje o początkach i końcach, usiłując nadać znaczenie chaosowi swojego doświadczenia i swoim wyborom. W *poczuciu kresu* Barnes podkreśla nieadekwatność jednej z takich narracji – opowiadania o człowieku, który „nigdy nie skałował” (167). Pozostaje kwestią spekulacji, czy ironia, która rodzi się wskutek rozdziwku między narracją Tony’ego Webstera a przeblaskami obiektywnej rzeczywistości, ma proveniencję postmodernistyczną, czy wyraża sentymentalną tęsknotę Barnes’a humanisty za metafizycznymi narracjami o rzeczach „ważnych”, z młodzieńczej listy Tony’ego<sup>26</sup>. Koniec powieści nie przynosi upragnionego jednoznacznego podsumowania. Nie następuje Apokalipsa, ostateczne *dénouement*, kiedy wszystko, co zakryte, staje się odkryte i „już nocy nie będzie” (Ap 22: 5). Dla Franka Kermode’a to właśnie Apokalipsa stanowi najważniejszy przykład próby narzucenia struktury nieukierunkowanej historii, podstawową narrację końca w świecie tradycji judeochrześcijańskiej. Powieść Barnes’a zamyka natomiast rachityczna antyapokalipsa, godna antybohatera, jakim jest Tony Webster – niespecyficzny przedstawiciel angielskiej klasy średniej, *jederman* stulecia rozmytych pewników i fragmentaryczności doświadczenia ludzkiego. Tony wyrusza w powieści na poszukiwanie prawdy, ale spotkać na koniec tej podróży może jedynie samego siebie, gdyż Barnes konsekwentnie odrzuca Objawienie, które u Pascala przerywa impas poznawczy i daje możliwość odkupienia zła<sup>27</sup>. Tony u schyłku życia wie, że dotarł do „kresu prawdopodobieństwa, że cokolwiek można w tym życiu zmienić” (172). Poczucie kresu, cezura zbliżającej się śmierci nie przynosi znaczenia końca. Tony nie znajduje pocieszenia w żadnej

■  
<sup>24</sup> Adrian Finn stwierdza, że nienawidzi, „jak Anglicy potrafią niepoważnie traktować to, że mogą być poważni” (43).

<sup>25</sup> Być może słowo „niepokój” stanowi też kolejne Kermode’owskie odniesienie, gdyż Kermode twierdzi, że wyobrażany przez ludzi koniec zawsze będzie „odzwierciedlać ich niezbywalne niepokoje” (2010: 12).

<sup>26</sup> „Nie wierzę w Boga, ale odczuwam Jego brak” oświadcza Barnes w melancholijnym esej *Nie ma się czego bać* (Barnes 2010: 7). Dla Matthew Patemana najważniejszym zagadnieniem w twórczości Barnes’a jest właśnie „utrata wiary” (zob. Childs 2011: 10).

<sup>27</sup> Rozważania Pascala (1989) poświęcone są między innymi poznawczej nędzy „człowieka bez Boga”.

ze stworzonych przez siebie fikcji, gdyż wszystkie zostają zdemaskowane jako nieprawdziwe. Nawet rodzące się poczucie winy nie zostaje wpisane w żaden z dostępnych paradygmatów moralnych. Pozostaje samo opowiadanie o immanentnym kryzysie, otwarta narracja o niemożliwości satysfakcjonującego zakończenia i niemożności nadania absolutnego znaczenia. Ostatnim dogmatem Barnes'a staje się wiara w samą możliwość istnienia fikcji literackich, przynależących *ex definitione* do kategorii zjawisk „świadomie fałszywych” (zob. Kermode 2010: 36). To one – w ujęciu Barnes'a – zastępują narracje eschatologiczne<sup>28</sup>.

## Bibliografia

- Barnes J. (1992), *Papuga Flauberta*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa: Czytelnik.
- Barnes J. (1994), *Historia świata w dziesięciu i pół rozdziałach*, tłum. T. Bieroń, Poznań: Zysk i S-ka.
- Barnes J. (2010), *Nie ma się czego bać*, tłum. J. Kabat, Warszawa: Świat Książki.
- Barnes J. (2012), *Poczucie kresu*, tłum. J. Kabat, Warszawa: Świat Książki.
- Barnes J., *Author Statement*, British Council Literature, <https://literature.britishcouncil.org/writer/julian-barnes> (dostęp: 7.03.2017).
- Barnett L. (2011), *Five Booker Prize Near-Misses*, „The Telegraph”, 19.04, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookprizes/8461788/Five-Booker-Prize-near-misses.html> (dostęp: 19.04.2017).
- Biblia Tysiąclecia* (1980), Poznań: Pallotinum.
- Birnbaum R. (1999), *Robert Birnbaum Interviews: Julian Barnes*, <http://www.julianbarnes.com/resources/archive/birnbaum.html> (dostęp: 1.05.2017).
- Brookner A. (2011), *The Sense of an Ending by Julian Barnes: Review*, „The Telegraph”, 25.07, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/8652283/The-Sense-of-an-Ending-by-Julian-Barnes-review.html> (dostęp: 9.03.2017).
- Brown J. (2011), *Conversation: Julian Barnes, Winner of the 2011 Man Booker Prize*, „Art Beat”, PBS, <http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-julian-barnes-winner-of-the-2011-man-booker-prize/> (dostęp: 7.03.2017).

■

<sup>28</sup> W swoim „oświadczeniu autorskim” dla bazy danych British Council Literature Barnes stwierdza, że „[d]wie słynne śmierci są [...] głoszone od jakiegoś czasu: śmierć Boga i śmierć powieści. Obie są przesadzone”. Twierdzi dalej, że „powieść przeżyje nawet Boga” (Barnes, *Author statement*, British Council Literature). *Poczucie kresu* można traktować jako apologię literatury – grupka przyjaciół wierzyła w czasach szkolnych, że „[p]rawdziwa literatura zawierała psychologiczną, emocjonalną i społeczną prawdę ujawnianą w działaniach i refleksjach swoich protagonistów” (23).

- Cartwright J. (2011), *The Sense of an Ending by Julian Barnes – Review*, „The Guardian”, 31.07, <https://www.theguardian.com/books/2011/jul/31/sense-ending-julian-barnes-review> (dostęp: 3.03.2017).
- Childs P. (2011), *Contemporary British Novelists: Julian Barnes*, Manchester: Manchester University Press, ProQuest ebrary (dostęp: 21.03.2017).
- Drag W. (2014), *Modernism – An Abandoned Legacy? Gabriel Josipovici's Critique of the Contemporary British Novel*, „Interactions”, 22.03, s. 87–94, Academic OneFile.
- Dyer G. (2011), *Julian Barnes and the Diminishing of the English Novel*, „The New York Times”, 16.12, <http://www.nytimes.com/2011/12/18/books/review/julian-barnes-and-the-diminishing-of-the-english-novel.html> (dostęp: 30.03.2017).
- Hazleton L. (1999), *Barnes: Just a Normal Guy*, „The Seattle Times”, 12.04, <http://community.seattletimes.nwsources.com/archive/?date=19990412&slug=2954690> (dostęp: 30.04.2017).
- Jagannathan D. (2015), *On Making Sense of Oneself: Reflections on Julian Barnes's The Sense of an Ending*, „Philosophy and Literature” 39 (1A), wrzesień, s. A106A121, ProQuest ebrary.
- Kermode F. (2010), *Znaczenie końca*, tłum. O. i W. Kubińscy, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- O'Reilly E. (2012), *Julian Barnes*, <https://literature.britishcouncil.org/writer/julian-barnes> (dostęp: 7.03.2017).
- Pascal B. (1989), *Myśli*, tłum. T. Żeleński, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Robson L. (2011), *Finishing School*, „New Statesman”, 8.08, s. 47–49.
- Schillinger L. (2011), *Julian Barnes and the Emotions of Englishmen*, „New York Times”, 10.11, <http://www.nytimes.com/2011/11/13/books/review/the-sense-of-an-ending-by-julian-barnes-book-review.html> (dostęp: 21.03.2017).
- Sendyka R. (2015), *Poczucie kresu, znaczenie końca* [w:] *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Vaeßen J., Strasen S. (2015), *A History of Anthony in 3 1/2 Endings: History, Memory, and Fabulation in Julian Barnes's The Sense of an Ending* [w:] *Last Things: Essays on Ends and Endings*, Frankfurt am Main: Peter Lang, ProQuest ebrary.
- Wertheimer L. (2011), *Speak, Memory: 'An Ending' that Uncovers the Past*, „Weekend Edition Saturday”, National Public Radio, 19.11, <http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=LitRC&sw=w&u=wash89460&v=2.17id=GALE57CA290698493&it=r&asid=45ff-7240cb90b088b1670d3d44840e8>, eLibrary USA.
- Wood M. (2011), *Stupidly English*, „London Review of Books”, 33 (18), 22.09, s. 13–14, <https://www.lrb.co.uk/v33/n18/michael-wood/stupidly-english> (dostęp: 9.03.2017).